ION VARTIC

„Radu Stanca, poezie şi teatru"

înclinam să cred, pînă la a citi cartea lui Ion Vartic ***(Radu Stanca, poezie şi teatru),*** printr-o impresie neverificată, că despre autorul ***Donei Juana*** s-a scris puţin: nu; unul din meritele acestui original eseu constă în a valorifica, storcînd-o de zeamă ca pe o lămîie, critica operei lui Radu Stanca. Este, cu minime excepţii, o critică postumă; însă destul de bogată, în 1962, cînd a murit, lui Radu Stanca nu i se tipăriseră nici versurile, nici piesele, nici eseurile. Cum puţinul publicat în reviste, în anii războiului, era inaccesibil, celebritatea şi-o datora activităţii regizorale. Amintirea omului în jurul căruia se grupase cîndva cercul literar de la Sibiu se stinsese pentru publicul intelectual. Unde era personajul fermecător, ironic şi plin de fantezie, rătăcitor pe străzile oraşului, care-şi juca viaţa, cum va spune Nicolae Balotă, *„ca pe cel mai pasionant dintre spectacole"?* Mă întreb acum dacă, ştiindu-i bine piesele regizate la teatrul din Sibiu şi cunoscîndu-l, aveam idee eu însumi, cînd îi intram în casă, măcar de faptul că scria. Eram, desigur, doar un copil, la început, dar răsfoisem ***Istoria*** lui Călinescu şi mă duceam la cenaclul local o dată pe săptămînă; aveam deci unele pretenţii literare. Sibiul nu mai era centrul cultural din timpul cînd Universitatea clujeană se afla evacuată acolo, totuşi discreţia şi retragerea lui Radu Stanca mi se par neliniştitoare. Regizorul nu şi-a montat nici una din piesele proprii (ca şi Camil Petrescu, după cum observă Ion Vartic); mai mult: nu şi-a văzut vreuna pe scenă. Critica nu se ocupă de el. Tot ce s-a scris este de după 1966, cînd a apărut volumul de versuri. Numele lui Radu Stanca s-a impus cu greu, datorită criticii din care Ion Vartic citează astăzi lucruri remarcabile. Nu există critică fără literatură; dar nici literatură fără critică. Vartic la Radu Stanca: „spectacolul interior", în volumul de debut al tînărului critic erau toate elementele. El spune: *„Sibiul este o cetate barocă, iar Radu Stanca, poetul ei".* Ideea plutea în aer: e meritul lui Ion Vartic de a o fi exprimat şi dovedit.

„ După cum se poate observa, schimbul care se înfăptuieşte fără-ncetare pe această scenă lirică e cel dintre iluzie şi deziluzie, specific baroc. După cum tot baroce sînt minuţia detaliului ori viziunea percepută atît de plastic ori estetismul său, nostalgia de a perfecţiona poezia. In viziunile sale, creatorul joacă rolul pe care îl are şi în viaţă, altfel spus, îşi înscenează destinul; ori prin acest comportament baroc, viaţa este teatru, după cum teatrul devine

viaţa". Sînt strînse în această definiţie însuşiri ce n-au scăpat în general nimănui: teatralitatea, romantismul sentimental, jocul, măştile, decorul, dantasmagoria. Esenţa liricii lui Radu Stanca se află în iluzionismul ei superior, descifrat bunăoară de critic în ***Baladă studenţească:*** *„ Poetul într-un crepuscul bîntuitor, cu* ***febră mare,*** *şi-a imaginat un tînăr alchimist, urcînd preocupat treptele străzii Fingerling, iar la rîndul său, acesta a iscat după îndelungi cercetări un* ***fum cu forma unei fee:*** *personajul e o iluzie, existînd atîta vreme cit poetul crede în ea, dar acesta îşi creează, Ia rindul lui, iluzia sa superbă".* Iluzie în iluzie, deci, ca într-un joc de cuburi ce intră unul în altul, ficţiune în ficţiune, teatru în teatru: *„Dar pe neaşteptate, în ficţiunea secundă apare un domn ursuz, de care poetul nu arc cunoştinţă, asupra căruia nu are nici o putere, acest personaj rămînîndu-i pînă la capăt o enigmă absolută («Un domn solemn, în frac, necunoscut, / Ivit - dar nu ştiu cum - în încăpere») şi care, cuprins de-o* ***furie fără-asemănare,*** *striveşte fiolele misterioase ale studentului, destrămind a doua ficţiune... Drama se petece în interiorul iluziilor, cea secundă distrugîndu-se prin forţa ei însăşi, creîndu-şi singură elementul ucigător. Poetul mai poate reface, nostalgic, decorul, dar, în el, studentul cu chip suav şi ochi* ***demonic foarte*** *nu se mai iveşte".* Am citat înadins pe larg spre a indica valoarea comentariului lui Ion Vartic, la care imaginaţia şi cultura formează un rafinat aliaj. Scris cu simpatie evidentă, eseul este riguros şi aplicat, interpretarea personală a mecanismelor fanteziei baroce, sprijinită solid pe istorie literară. Lirismul lui Radu Stanca este aşezat în relaţie cu al lui Macedonski, Bolintineanu, Mateiu Caragiale, Ion Minulescu, D. lacobescu (aceştia doi din urmă, de nu greşesc, invocaţi pentru prima oară), Leonid Dimov, M. Ivănescu, Romulus Vulpescu şi Tudor George. Dacă Ion Gheorghe (şi el menţionat) nu are ce căuta în această serie, Emil Botta şi Florin Mugur şi-ar fi găsit un loc.

Teatrul şi eseurile constituie obiectul altei secţiuni a eulu*. Alături de Camil Petrescu, teoreticianul la noi al dramei pure, Radu Stanca îi apare lui Ion Vartic drept teoreticianul tragediei pure. Piesele se bazează pe simetrii voite, -oarecum artificiale, din jocul lor rezultînd, din nou, „tensiunea barocă": ,, *De cîte ori pare a se împlini rezonanţa dintre unele personaje, tot de atîtea ori armonia aceasta potenţială rămîne nedesăvirşită. Partenerii se oglindesc unul în celălalt, fără a recunoaşte chipul aşteptat. Căci metamorfoza unuia implică transformarea celuilalt, precum unei revelaţii în conştiinţă i se opune o alta, contrară. Astfel, Antonio acceptă jertfa întru absolut, dar iubita lui, smulsă din hora domniţelor, nu mai primeşte coborîrea în efemer.*

Kleomede mi-l regăseşte pe copilul tnspăimîntat care-i produsese plăcerea interioară, după cum Abatirs nu se mai recunoaşte în tînărul meditativ de acum ". Cele două motive constant ar putea fi masca şi oglinda, amîndouă baroce. Fiecare personaj este el însuşi şi, în acelaşi timp, este un altul. Oglindirea reciprocă produce revelaţia. Dar simetria se dovedeşte imposibilă chiar în clipa în care se dezvăluie, în sfîrşit, în aceste răsturnări subtile intervine mereu întîmplarea: ceea ce era în vechea tragedie fatumul este aici aleatoriu. Intre necesitate şi hazard, între legea generală şi individualitate, se naşte în fond insolubilul conflict filosofic din piesele lui Radu Stanca, gîndite ca nişte parabole kierkegaardiene. E vorba, pe de o parte, de o dramaturgie în care textul, interpretarea actoricească şi regia colaborează de la început. Ion Vartic are dreptate să noteze caracterul antipirandellian al acestui teatru în care drama şi reprezentarea ei încearcă să coincidă. „Reteatralizarea" teatrului se face la Radu Stanca în sensul literaturizării lui: căci textul redevine esenţial, valorile lui stilistice impregnînd interpretarea şi montarea. Ca mai tîrziu în piesele lui Marin Sorescu, originalitatea constă în solidaritatea dintre cuvînt, gest şi viziunea de ansamblu. Citite sau reprezentate, elementele componente ale pieselor rămîn inseparabile, ca feţele unei foi de hîrtie. Textul îşi revelă, prin întîlnirea cu actorul, scena, decorul, un fel de corporalitate fizică; în timp ce reprezentarea se ataşează de poeticitatea textului.

Ion Vartic şi confirmă cu această carte vocaţia din *Spectacol interior;* dincolo de fineţea interpretării critice, există la el o plăcere a construcţiei critice, a spectacolului cu alte cuvinte, la care critica are dreptul ca şi literatura, şi pe care şi-l poate oferi din cînd în cînd. Eseul nu e interesant doar prin ce se spune despre Radu Stanca, poet baroc, dar şi prin barochismul structural al unei critici în care simetriile, oglindirile, gradaţiile devin procedee de punere în scenă a lecturii propriu-zise.

(România literară, nr. 19, 1978)

„Modelul şi oglinda"

„ Datorită criticului, iar, în particular, comparatistului care, asemeni chimistului din goetheenele Afinităţi elective, e un fel de «artist al îmbinării», un Einungskunstler - operele, descojite de belfereşti considerente istorice, se caută şi se întîlnesc într-o viaţă paralelă, care le dă o formă comună nouă, neaşteptată şi paradoxală": această ingenioasă definiţie a criticii ne pregăteşte

sufleteşte pentru eseistica lui Ion Vartic din ***Modelul şi oglinda,*** a treia sa carte, inteligentă, erudită şi scrisă în acelaşi stil admirabil ca şi primele două. Obsevam cu privire la cea dintîi, ***Spectacol interior,*** consacrată aproape în întregime teatrului (ca şi secţiunea finală din ***Modelul şi oglinda},*** că eseistica lui Ion Vartic are ea însăşi esenţă teatrală, oferindu-ne mici spectacole de idei, pline de ritm, cultivînd efectul şi surpriza şi amînînd abil deznodămîntul. Reîntîlnim spiritul ludic, predilecţia pentru păpuşerie şi farsă, pentru mască şi metamorfoză. Stilistic, particularitatea acestor eseuri constă, cu o formulă folosită de eseistul însuşi cînd scrie despre ***D'ale carnavalului,*** într-o combinaţie de răbdare şi nerăbdare. Nerăbdarea este o caracteristică mai generală a eseului, mergînd repede spre ţinta lui, prin asociaţii şi definiţii neaşteptate, sărind etapele. Eseul este totdeauna drumul cel mai scurt între două idei. Răbdarea, la rîndul ei, contribuie la întreţinerea unei atmosfere de seriozitate, a unui aer studios (deloc* pedant), care prepară condiţiile optime ale demonstraţiei critice. Adorabila superficialitate a eseului este corectată în acest fel de stăruinţa „decorticării" textului literar, de o punere minuţioasă în pagină a argumentelor şi citatelor.

Absolut remarcabile mi s-au părut, de exemplu, sub raportul acestui echilibru inefabil, cîteva din eseurile din ***Vieţi paralele,*** întîia secţiune a culegerii. Modalitatea este un detectivism al semnificaţiei. Redeschizînd dosare aparent închise autorul reconsideră probele şi ajunge la concluzii noi. O **close reading,** condusă cu mînă sigură, străbate textele de la un capăt la altul, stabilind genul proxim şi diferenţele specifice. UnghiuJ de analiză nu este acela tradiţional, deşi vocabularul critic rămîne circumspect. Critica tradiţională fiind una a sensului, critica modernă se îndreaptă spre semnificant. Roland Barthes vorbea de o „conştiinţă semiologică" (în ***Imaginarea semnului)*** şi reamintea că orice semn include trei relaţii: una simbolică, una paradigmatică şi una sintagmatică. Am putea, utilizînd aceste distincţii, să clarificăm critica modernă în funcţie de relaţia pe care o privilegiază. Există în primul rînd o critică simbolică, interpretativă sau hermeneutică; există, apoi, o critică interesată de paradigma operelor, cum este, în cea mai mare parte, structuralismul; există, în fine, o critică a operei sub raportul „sintaxei", pe care o recunoaştem în analizele textuale. Nu ezit a vedea în eseurile din ***Modelul şi oglinda,*** o exemplificare a celei dintîi categorii, nu fără treceri inspirate spre a doua, dar ignorînd-o aproape cu totul pe ultima. Hermeneut, Ion Vartic este un vînător de semnificaţii „profunde", un descifrator (în cunoştinţă de psihanaliză) al sirrjbolisticii evidente ori ascunse a operei.

Legătura dintre evidenţa şi enigma oricărui text literar constituie preocuparea cea mai vie a *Vieţilor paralele.* Dacă bunăoară în comentariul la *Două loturi* de Caragiale *(Despre ironie sau despre „viceversa"),* părerile anterioare sînt nuanţate (cu ajutorul unor texte ale lui Vladimir Jankelevitch), în acela consacrat schiţei *Inspecţiune,* ele sînt pur şi simplu răsturnate. Voi urmări, în linii mari, mersul demonstraţiei din acesta din urmă *(Domnul profesor Belikov şi nenea Angelache),* fiindcă mi se pare, în cel mai înalt grad, caracteristic. *„De ce?... de ce, nene Anghelache?":* întrebarea „amicilor" casierului care s-a sinucis în preziua unui control şi-au pus-o toţi criticii lui Caragiale. Şi-o pune, încă o dată, şi Ion Vartic. Paul Zarifopol a relatat că autorul schiţei a răspuns maliţios: *„ De ce s-o fi omorlt Anghelache? Nici eu nu ştiu". „Frica paroxistă", „spaima absurdă", „aşteptarea anxioasă" şi* altele au fost cele mai obişnuite răspunsuri. Sau pseudo-răspunsuri, cum crede pe drept cuvînt Ion Vartic, căci ne lasă mai departe intrigaţi de un gest care pare fără motiv clar. Autorul *Modelului si oglinzii* porneşte de la compararea cazului cu acela din nuvela lui Cehov *Omul în carapace,* în care domnul Belikov, conformistul absolut, se teme teribil de realitate şi, în acelaşi timp, are un respect absolut faţă de orice formă a autorităţii exterioare. Domnul Belikov e omul circularelor şi regulamentelor, ipohondria lui fiind o spaimă de a încălca norma impusă de autoritate, o groază de a nu săvîrşi decît ceea ce este permis. *„Ceea ce la Belikov reprezintă circulara* - spune Ion Vartic - *este la nenea Anghelache inspecţia, adică acelaşi gen de emblemă adminsitrativ-sacrală a unei autorităţi supreme care străjuieşte comportamentul uman. «Zeul» de deasupra, care pentru personajul cehovian e directorul, pentru Anghelache este «inspectorul fmanţiar». Casierul nu se teme, aşa cum s-a spus, de o eventuală verificare* [...]; *dimpotrivă, el o vrea şi o visează mereu, dar, exasperat, descoperă în aşteptatul zeu-inspector în fel de Godot: în primire, nimeni n-a venit să-l controleze".* In faţa acestei îndrăzneţe întoarceri a semnificaţiei gestului, am simţit nevoia să recitesc schiţa. Şi am constatat nu numai că Ion Vartic a citit-o bine, dar că explicaţia misterului - atîta vreme intact - era, asemeni scrisorii celebre din povestirea poliţistă a lui Poe, la vedere. Anghelache însuşi se plîngea de la început de lipsa controlului ca de un factor care provoacă necistatea: nimeni nu poate garanta corectitudinea casierului în absenţa autorităţii birocratice care trebuie să se exercite regulat. Iritarea casierului contra „amicilor" care îl eliberează certificate de onestitate, arată limpede că omul nu poate lua, din proprie iniţiativă, locul puterii superioare menite să controleze, locul acelui „transcendent birocratic",

cum spune eseistul, pe care Anghelache îl recunoaşte ca unică autoritate. Ştia Caragiale însuşi (prefacîndu-se a nu şti) explicaţia spaimei de care e cuprins casierul? Iată o întrebare la care *Inspecţiunea* ne oferă un răspuns clar. Mă amuză ideea să duc mai departe teza lui Ion Vartic şi să dovedesc că autorul, ştiind ce face, procedează metodic la încurcarea pistelor. Totul pleacă de la un malentendu clasic în teatru (şi Caragiale era un om de teatru): „amicii" interpretează greşit nervozitatea lui Anghelache, după discuţia despre casierul care delapidase, neînţelegîndu-i argumentul care făcea responsabili de furt, au pe casrer, ci pe cei care nu l-au controlat. Cînd, după plecarea intempestivă din berărie a lui Anghelache, inspectorul, nimerit întîmplător la masa lor, anunţă că va vizita a doua zi pe prietenul lor, confuzia creşte: va să zică Anghelache aflase de inspecţie şi, ştiindu-se cu lipsuri de casă, se speriase. Faptul că Anghelache n-are idee că va fi controlat şi că el e pe punctul de a înnebuni din întîrzierea controlului n-are cum să le treacă prin minte. Lucrurile se precipită prin căutarea zadarnică a lui Anghelache de către „amicii" care vor să-I înştiinţeze, cînd Anghelache e găsit spînzurat şi inspectorul decide spargerea casei de bani, confuzia atinge apogeul. Tensiunea cade brusc - dînd la iveală întrebarea ce pare fără răspuns -o dată cu aflarea că din casă nu lipseşte nici un leu. „Amicii" sînt fatalmente zdrobiţi de uimire: neînţelegerea lor a creat un mister la care ei înşişi n-au soluţie. „Amicii" sînt corul, vocea obştei: dar în loc să deţină adevărul, ei produc confuzia. Caragiale ştia bine vechea regulă din teatru, ca să atribuie, ironic, corului, un rol diferit de acela consacrat, în scopul obţinerii efectului de inexplicabil. Ca să lămurească lucrurile, ar fi trebuit doar să dea cuvîntul - ceea ce nu face - şi altei voci decît aceleia a „amicilor". Enigma e pusă la cale cu abilitate şi, oricît de evidente ar fi împrejurările, adevărul bietului Anghelache e învelit ca o larvă în mătasea neînţelegerii.

Şi celelalte eseuri conţin asemenea elemente de ingeniozitate critică. De exemplu, eseul despre *Verdictul* lui Kafka sau acela, deopotrivă de remarcabil, despre *Pana de automobil* a lui Durrenmatt. încă şi mai complex este eseul *Emil Codrescu şi Complexul lui Nabokov,* pe care, dacă am destule motive să-l contest în concluziile sale, nu pot să nu-l admir pentru fineţea şi rigoarea lui. Ingeniozitatea e o trăsătură mult mai răspîndită în critica modernă decît în aceea tradiţională, şi ea i s-a reproşat adesea. Celebra polemică dintre Picard şi Barthes de acum un deceniu şi jumătate conţinea ecourile iritării de care tradiţionalistul profesor de la Sorbona era cuprins cînd i se părea că unii critici fac abuz de artificii ingenioase în lectura textelor literare.

Explicaţia este simplă, deşi implică un paradox. Noua critică refuza evidenţa în forma, obişnuită mai înainte, a identificării autorului. Ea pretindea că semnificaţia rămîne ascunsă autorului, în acelaşi timp, ea vedea - în testele clasice, ca şi în cele moderne - funcţionarea unui mecanism ce poate fi descris destul de exact. „Misterul" operei era, cu acelaşi gest, onorat şi lichidat. Critica modernă este bîntuită de utopia operei inteligibile, la nivelul unei anumite congruenţe a mijloacelor ei. O „logică", desigur, simbolică, dar nu mai puţin o logică, se găseşte inevitabil presupusă în clipa în care opera e considerată nu atît rezultatul unei „trăiri" organice, cît rezultatul folosirii unor coduri şi clişee specifice. Citim şi alte studii din ***Modelul şi oglinda (Garda Marquez, fabricantul de miracole*** saux ***Candidatul şi teoria „electricităţii")*** şi observăm aceeaşi lectură în care semnificaţia este descifrată cu un mecanism imaginar, de forme, teme sau motive simbolice congruente. Ion Vartic a înţeles corect paradoxul criticii moderne şi, nu întîmplător, preferinţele lui se îndreaptă spre texte a căror funcţionare poate fi transpusă într-un „model". Acestea aparţin modernităţii atrase de artificial, de joc, de mască, de „ingenium", şi deloc viziuni organice, moştenire a ideologiei artistice romantice sau realiste, care privilegia spontaneitatea creatoare, „geniul" natural, imitaţia.

Modelul şi oglinda este o carte plină de învăţăminte pentru consolidarea unei perspective moderne asupra textului literar, deşi ea nu face uz (şi, cu atît mai puţin, abuz) de o terminologie ostentativ tehnică, alegînd libertatea şi farmecul eseului.

(România literară, 39, 1982)